

DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 3

PAINTING STUDIO 3

PORTRÉT SKÁLY

PORTRAIT OF ROCK

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

BcA. JAN SVATOŠ

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

prof. MgA. PETR KVÍČALA

BRNO 2021

OBSAH DOKUMENTACE:

TEXTOVÁ ČÁST	s. 5 – 14
OBRAZOVÁ ČÁST	s. 15 – 21

TEXTOVÁ ČÁST

STRUČNÁ ANOTACE

Ve své diplomové práci zpracovávám vzpomínku na islandskou skálu skrze sérii abstraktních obrazů ukotvených v estetice procesuální malby. Obrazy maluji na základě syntézy osobního prožitku, metaforického pojetí geologických procesů a čerpání z digitální fotografické předlohy. Sleduji vztah malíře a jeho obrazu ve smyslu budování obrazu jakožto entity se subjektivními potřebami. Zároveň mě zajímá schopnost abstraktní malby podněcovat imaginaci, která mění výsledný význam a obsah ve vztahu k jejímu tvůrci nebo k divákovi.

ÚVOD

Když obecně popíši vlastní tvorbu, lze v ní sledovat několik dlouhodobě přítomných prvků. Stěžejní je můj vztah k přírodě, která je pro mě velkým inspiračním zdrojem a východiskem pro většinu mé práce. Zásadní je pro mě tvoření na základě vlastního prožitku a zkušenosti. Intenzita vnímání přírody bývá katalyzátorem výběru motivů. Má tvorba je také úzce spojena s fenoménem poutnictví. Chůzí odemykám místa, která mě následně naplňují nejprve fascinací a hned na to inspirací.¹ Poznání místa, proniknutí do něj, je naprosto nezbytné, ale také vyžaduje čas a energii.² S přírodou souvisí můj dlouholetý zájem o mineralogii a geologii. Ten mě kromě jiného vždy vedl k uvažování o krajině a jejímu zobrazování. Dlouhou dobu jsem se díky tomu také považoval čistě za krajináře, což se již říct nedá. Důležitým prvkem v krajině jsou detaily, kterým jsem se dlouho věnoval. Obecně mám silný vztah ke kontemplativnosti a meditaci, která je s pozorováním přírody úzce spojená. V neposlední řadě je pro mě též důležitá reflexe vlastního vnímání a vidění světa a jeho zprostředkování divákovi. Ačkoli často k vytváření děl používám různá média, tak mým domovským médiem je stále malba. Souvislost malby a krajiny vnímám primárně díky možné vrstevnatosti, nebo původu materiálu (např. pigmentů). Malba mi také umožňuje ponor do světa struktur, vzpomínek a zážitků nebo dalších dimenzí.

POSTUPNÝ VÝVOJ

Začátek transformace

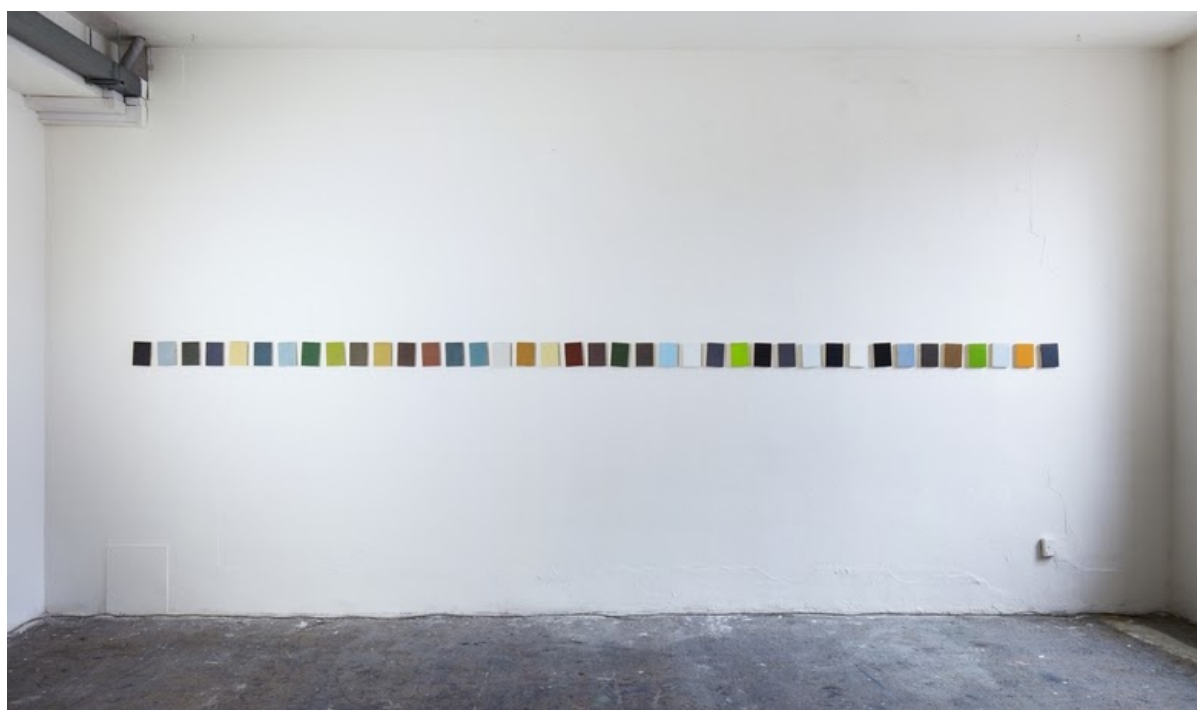
Své magisterské studium bych nejlépe označil za transformační. Nastupoval jsem do něj po svém pětítýdenním pobytu na Islandu, kde jsem většinu času strávil chozením po lávových polích a horách, stopováním a spaním pod stanem. Při tomto "pobytu" se změnil jak můj pohled na umění vlivem poznání nové kultury a děl pro mě nových umělců, tak i můj pohled na krajinomalbu.

¹ "Je vnímání (vedaná) a je poznávání (vidžňána); vnímáme dřív, než poznáváme. Vnímání, jež by následovalo až po poznání, není to pravé vnímání." (Tao-ti, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, Olomouc: Votobia, 1996, s. 26, ISBN 80-7198-063-3).

² Parafrázuji jedno z Poutníkových pravidel Václava Cílka: některá místa vyžadují, abychom se k nim přibližovali i několik dní, než nás nechají je poznat (Srov. Václav Cílek, *Krajiny vnitřní a vnější*, Praha: Dokořán, 2002, s. 214, ISBN 80-7363-042-7).

Místní krajina je natolik geologicky mladá, že jsem byl schopný doslova odpozorovat, jak vznikly jednotlivé kopce a údolí. Různě staré krátery sopek střídají různě stará lávová pole, porostlá pokaždé jiným druhem mechu. Při procházení okraje vnitrozemní vysočiny jsem se střídavě škrábal do kopců a plahočil se po sopečné poušti s výhledem na rozlehlý ledovec.

Velkým darem od místní krajiny bylo poznání, že krajinu nemá cenu zobrazovat realisticky. Sama totiž vypadá tak surreálně, že jediné smysluplné vyobrazení je fotografie. Ta ovšem v tomto případě může v divákovi vyvolávat zajímavou nejistotu, jestli je námět vytvořený virtuálně, nebo je to zachycená skutečnost. Nicméně společně se zážitkem z multimediálního minimalistického díla od mnou čerstvě objeveného umělce Finnbogi Péturssona jsem nastoupil do magisterského studia a plný inspirace začal pracovat na instalaci *Přes Hrafninnusker*. (obr. 1)



Obr. 1 – instalace *Přes Hrafninnusker*, olej na 39 dřevěných deskách, 14×11 cm, 2019–2020

Podoba této série malých maleb je zásadně ovlivněná mým velmi klidným rozpoložením, se kterým jsem se z Islandu vrátil. Monochromy z navrstvených olejových barev ztvárňují patnáctikilometrový trek a barvy v krajině, na které jsem postupně narážel. Míchání barev se pro mě stalo stejně meditativním jako chůze. Vrstvení mi umožnilo dosáhnout prosvítání jednotlivých vrstev a díky tomu i vytvoření specifické barevnosti a hloubky, jež by nebylo možné dosáhnout jedním nátěrem finální barvou. Tuto monochromní krajinomalbu jsem doplnil o abstraktní zvukovou stopu, jež diváka ještě více vtáhne do scény. Zvuk zároveň v práci zpřítomňoval pro mě tolik důležitý proces míchání, kterým často trávím mnohonásobně více času, než následným nanášením barvy na samotný obraz.

Návrat ke skále

Práce na zmíněné sérii zintenzivnila mé uvažování nad malbou v souvislosti s krajinou a potažmo geologií. Stejně jako vrstvení hornin udává vzhled krajiny, tak vrstvení barev ovlivňuje výsledný vzhled malby. Vzpomněl jsem si na skálu na poloostrově Snaefellsnes, kterou jsem “potkal” při svém výstupu do tamních hor zahalených mraky.

“Jestliže chůze je mlčenlivý rozhovor s krajinou, pak místo, které se během cesty objevilo, je místem proto, že tento rozhovor s krajinou je najednou velmi intenzivní.”³

Jedno dopoledne jsem vystoupal do hor z kempu v místním městečku, kde jsem nechal stan s výbavou a šel poměrně na lehkou. Po půl hodině stoupaní jsem se dostal na hranici horizontálních nízkých mraků a vstoupil do nich. Obklopilo mě ticho doprovázené jen vzdáleným zurčením potoku a chvilkové nadávání ptáků, kterým narušuji jejich teritorium. Na zemi sopečné kamení a písek prolínající se s mechy a lišejníky. Sem tam z povrchu vystoupal kus skály. Šel jsem touto klidnou scénérií a říkal si, že se nedivím, že islandané věří na víly a skřítky, protože zde určitě žijí. Zahlédl jsem ovčí stezku a dal se po ní. Vedla mě svahem šikmo dolů k okraji táhlé skalní stěny, pod kterou se stezka stočila. Když jsem se ocitl pod skálou, začal jsem na ni v tichosti hledět. Její ladné zaoblené křivky protínané ostrými zlomy a puklinami jako by vzešly z pod rukou designéra. Sedl jsem si na odlomený balvan, pozoroval, po chvíli vytáhl skicák a snažil se do něj ty tvary přenést. Mohl jsem zde sedět hodinu. Náhle okolní ticho narušil zvuk vycházející z nitra skály. Za naprostého klidu se z hloubi ozývalo pukání. Ta skála žije...⁴

Rozhodl jsem se vytvořit sérii obrazů s cílem sdílet svůj mimořádný zážitek. Představu jsem měl poměrně jasnou. Využít princip vrstvení, který jsem použil v minulé sérii a závěrem budou opět monochromy. Nicméně se změnila situace – u pohledu do krajiny člověk vidí barvy složené z mnoha odstínů, zatímco skalní stěna je víceméně šedou plochou. Proto jsem se rozhodl nenanášet barvy na plátno ve vrstvách v celé ploše, nýbrž po částech. Cílem bylo vytvořit pestrobarevnou malbu, kterou ve finále přetřu šedou a vytvořím tak monochrom. Zdálo by se, že malba působila jako šedý obraz, při pohledu zblízka by však člověk začal v rýhách po štětinách štětce pozorovat barvy prosvítající ze spodních vrstev. Chtěl jsem tím ilustrovat a navodit divákovi stejný zážitek, jaký prožívám já sám před skálou – dojem či vědomí hmoty, zajímavosti zdánlivě homogenní šedé plochy, ale také výsledek intimního souznění.

³ Miroslav Petříček, Krajina a chůze, in: Jiří Zemánek (ed.), *OD ZEMĚ PŘES KOPEC DO NEBE...*, Litoměřice: Arbor vitae; Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2005, s. 19, ISBN 80-85090-61-9 (Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích: brož.), 80-86300-66-8 (Arbor vitae: brož.).

⁴ *“Živý pohyb je zakotven ve všech konkrétních tvarech krajiny, věcí a tvorů, jež se nám jeví různě zepředu či zezadu, z boku či ze strany, pospolu či rozptýleně, z blízka či z dálky, zevnitř či z vnějšku, prázdné či plné, oddělené či spojené, nakupené, seřazené, holé, opadlé, kvetoucí, půvabné, kroužící, zastřené. Takto podává krajina a v ní všechny věci i tvorové svého ducha člověku. (...)”* (Tao-ťi, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, Olomouc: Votobia, 1996, s. 30–31, ISBN 80-7198-063-3).

*Island je zemí, kde člověk vidí krajinu vznikat. S mým vztahem ke geologii bylo úžasné se setkat s tak mladými skalami, jako jsou zde. Svěží. Takové ty skály jsou. A zároveň kontemplující, tiché, rozvážné. Je to, jako se setkat s Mistrem, který dosáhl osvícení. Vše vědí a jsou ochotny to sdělit tomu, kdo naslouchá.**

“Když hluboce poznáváme hory, je to cvičení. Potom se hory a řeky přirozeně stávají mudrci a učenci.”⁵

První obrazy byly tedy snahou vyjádřit můj dojem, který jsem z této skály měl. Ten zahrnoval jak aspekt geologie, tak aspekt mého subjektivního dojmu vyvolaného mým intenzivním zážitkem při bezprostředním kontaktu. V praxi to znamenalo kombinování racionálních prvků, jako je kresba puklin s lyrickou malbou silně zabarvenou pocitem, kdy jsem skálu vnímal jako značně fluidní hmotu. (Obr. 2)

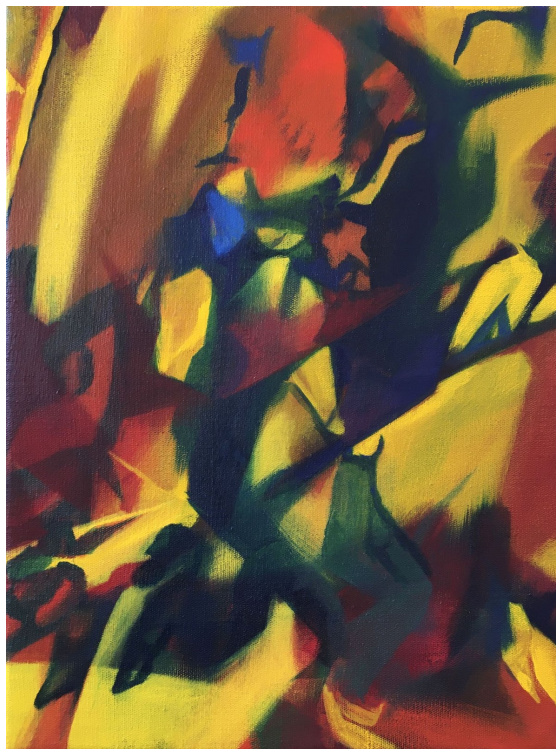


Obr. 2 – Portrét skály, olej na plátně, 50×35 cm, 2020

Postupně, zároveň s uvažováním nad geologickým původem dané skály, její tvrdostí a mohutností, se obrazy začaly přirozeně vzdalovat z polohy lyrické a mnohem silněji odkazovaly k racionalitě. Byly více interpretací geologické skladby, ač spíše metaforické, a barevnou analýzou digitálního obrazu (fotografické předlohy), ze kterého vycházím. Vizuálně se tato změna přístupu projevovala v tvrdosti a až agresivní ostrosti jednotlivých

⁵ Dógen, in: Jiří Zemánek (ed.), *OD ZEMĚ PŘES KOPEC DO NEBE...*, Litoměřice: Arbor vitae; Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2005, s. 41, ISBN 80-85090-61-9 (Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích: brož.), 80-86300-66-8 (Arbor vitae: brož.) – Bill Devall, George Sessions, *Hlboká ekológia*, Tulčík: Abies 1997, s. 137, ISBN 80-88699-12-6.

tvarů v obraze. (Obr. 3) V této fázi jsem ovšem pociťoval jistou nedostatečnost těchto obrazů. Chyběl jim aspekt života, jež jim dodávalo právě vyjádření mého prožitku.



Obr. 3 – Bez názvu, olej na plátně, 40×30 cm, 2020

Barevnost určitých obrazů je mimo jiné metaforickým zobrazením minerálního složení skály. Stejně jako šedá skála nikdy není jen šedá, tak také není jen homogenní hmotou. Magma nynějších vulkanických hornin je těstem, hněteným obrovskými tlaky, skládajícím se z velkého množství přísad. Zatímco ale těsto horkem tuhne, magma je díky obrovskému horku tekuté. A některé jeho součásti jsou tím vlivem dokonce plynné.

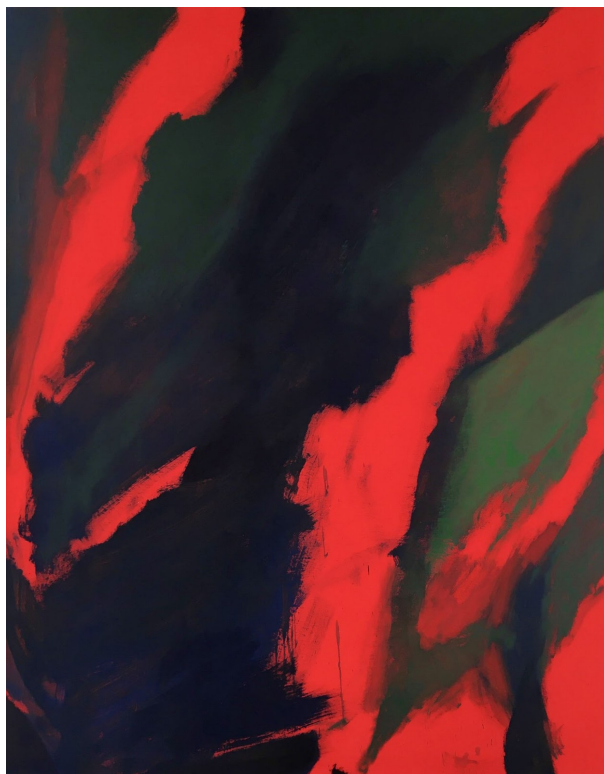
Domnívám se, že ztuhlá „dávná“ láva si možná navěky udrží svůj ohnivý původ. Oheň v ní sídlí jako duše, ač taktéž „neviditelný“. Tudíž si stále udržuje život a tak je jako sklo, nikdy stoprocentně tuhé, bez pohybu, bez života. Sále teče, tedy žije.

*Všechny vyvřeliny v sobě udržují zbytky „životní energie“. Uvažuji, že její největší množství se ukládá v ložiscích vysoké koncentrace minerálů, kde krystalizují. Ač je tvarosloví a vizualita minerálů úžasná a obdivuhodná, tak to není hlavní zdroj našeho úžasu. Myslím, že je to právě obrovské množství energie v nich nakumulované. Energie, která je uhnětla a která se stala jimi samými.**

Cílem dalšího kroku se pro mě stalo nalezení vizuality, jež by uspokojila moji potřebu vyjádření. Vrátil jsem se mimo jiné k prvnímu obrazu z této série (*Portrét skály*, 2020), který mi připadal dokonale vyvážený. Rozhodl jsem se postupovat od spíše emotivních, expresivně laděných prvních vrstev, po striktnější svrchní vrstvy. Při tomto procesu jsem si však uvědomil, že postupné zamalování počátečních vrstev působí podobně, jako ztuhnutí magmatu po erupci a jeho proměna v horninu. Dynamiku a živelnost postupně překrývá

komplikovanost a rozjímání. Na základě tohoto zjištění jsem se rozhodl vytvořit několik expresivních obrazů vyjadřujících živelný původ skály. (Obr. 4) Stále mě však i nadále zajímalo dosažení té „pravé“ vizuality.

Také jsem dospěl k rozhodnutí, že barevné obrazy nebudu přetírat na šedé monochromy. Monochromní malba pro mě dosud byla symbolem kontemplativnosti, kterou jsem chtěl sdílet s divákem. Postupem času jsem se však ztotožnil s pestrobarevnými obrazy a uvědomil si, že i ty poskytují možnost kontempace a že pro někoho mohou být i přístupnější než monochromy.



Obr. 4 – Skála z ohně, tempera a olej na plátně, 140×110 cm, 2020

Abstraktní obraz a Skála z ohně

“Věčně procházíme sami sebou a není jiné krajiny nežli ta, již jsme.”⁶

Intenzivní práci se postupně změnilo jak mé vnímání obrazů, tak můj přístup k nim. V průběhu malby se od předlohy částečně odvracím a soustředím se na potřeby samotného obrazu, který nabývá na vlastním životě a žádá si individuální přístup. Mohu tyto jeho potřeby ignorovat a nadále mu striktně vnucovat podobu dle fotografické předlohy, nebo mohu tyto potřeby respektovat a pracovat s jeho nově vzniklou osobností.⁷ *“O tom, kdy bude obraz dokončen, nerozhoduje malíř, ale obraz. Úkolem malíře je tuto chvíli, kdy obraz začíná*

⁶ Fernando Pessoa, in: Jiří Zemánek (ed.), *OD ZEMĚ PŘES KOPEC DO NEBE...*, Litoměřice: Arbor vitae; Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2005, s. 41, ISBN 80-85090-61-9 (Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích: brož.), 80-86300-66-8 (Arbor vitae: brož.) – Fernando Pessoa, *Za noci našeho bytí*, Praha: Torst 1995, s. 15, ISBN 80-85639-48-3.

⁷ Tento jev, kdy obraz promlouvá k tvůrci o svých potřebách a dokončenosti, popisuje Jaroslav Alt v knize *Účast* (Srov. Jaroslav Alt, *Účast*, Praha: Togga, 2018, s. 13–17, ISBN 978-80-7476-132-4).

*rozhodovat o tom, kudy se dál ubírat, rozpoznat, respektovat a co nejpochtivěji řemeslně provést.*⁸ Východiskem je stále skála, ale výsledný abstraktní obraz je důležitější. Některé tahy proto vynechávám a zjišťuji, které obraz naopak potřebuje. A to jak z hlediska kompozice, tak barevné hry. (Obr. 5)



Obr. 5 – *Bez názvu*, tempera a olej na plátně, 120×90 cm, 2021

Také jsem si uvědomil, že možná více než dojem ze skály zobrazuji svým způsobem sebe sama a skála je pouze záminkou. Na to ostatně poukazuje teorie amerického filozofa Richarda Wollheima, který *“ve své expresivní teorii obrazového významu popisuje systém zpětné vazby: malíř projektuje to, co vidí ve svém nitru, do toho, co vidí venku, takže jeho myšlenky a pocity zabarvují jeho vnímání přírody; pak, jak začíná malovat, se jeho vnímání stává vlastním námětem. Maluje přírodu nikoli takovou, jaká je, ale tak, jak ji zbarvuje jeho vnímání.”*⁹

Popsaná poznání mě vedla k přehodnocení názvu série. Nakonec jsem se rozhodl pro název *Skála z ohně*, který nabízí širší pole pro imaginaci a svojí poetičností více vypovídá o mém uvažování.

Když se zamyslím, jaký smysl mohou mít obrazy pro diváka, tak někoho určitě mohou zaujmout svým konceptem. Nicméně stěžejní je bezpochyby estetický zážitek a probouzení imaginace, jenž vede k vizuálním asociacím. Každý do svého vjemu projektuje primárně sám sebe, proto pro diváka ve výsledku není tolik důležité, že jsou obrazy odrazem mého vnitřního světa. Je pro něj stěžejní, co sám vidí, neboť *“estetický prožitek je objektivovaný*

⁸ Viz Alt (pozn. 7), s. 17.

⁹ Ladislav Kesner, Dimenze prožitku, *MILOŠ ŠEJN / BÝTI KRAJINOU / BEING LANDSCAPE*, Řevnice: Arbor vitae; Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2010, s. 28, ISBN 978-80-87164-31-0. –

Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London: Thames & Hudson Ltd, 1987, s. 138, ISBN-10 0500234957.

*sebeprožitek. Esteticky zakoušet znamená zakoušet sama sebe v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj.*¹⁰ A také *“hodnota linie, nějaké formy pro nás spočívá v hodnotě života, který pro nás obsahuje.”*¹¹

TECHNICKÉ ŘEŠENÍ

Technika malby je pro mě zásadní. Jak jsem již zmínil v úvodu, umožňuje mi ponor do světa struktur, vzpomínek a zážitků, dalších dimenzí, nebo také znovu prožívat vzrušení z námětu. Specifikem malby je také fakt, že například na rozdíl od fotografa je malíř ten, kdo rozhoduje, co zobrazí, co divákovi ukáže. Malba je mi také blízká díky jejímu spojení s krajinou, ať už díky její vrstevnatosti, nebo původu materiálů – například pigmentů, které mají původ v minerálech, hlínách, kovech...

Obrazy jsou malovány temperou a olejem na plátně. Klínové rámy úmyslně používám robustnější, s odkazem na mohutnost skály. Jako základ nanáším přibližně osm broušených vrstev šepsu, díky kterým redukuji strukturu plátna, jež mě v mé malbě ruší. Samotné malbě předchází ještě podmalba červenou temperou. Červená má symbolickou funkci a odkazuje k ohni, ze kterého daná skála pochází. Zároveň vytváří kontrastní pozadí, které se stává součástí malby a ovlivňuje její další vrstvy. Na temperový základ vrstvím už jen olejové barvy, více či méně lazurní, případně plně krycí. Jejich vrstvením dosahuji vzájemného pronikání vrstev, a tím vytvářím prostor obrazu. Pohledem fyziky – fotony pronikají vrstvami, některé v nich zaniknou, jiné se odrazí a s informací o barvách, kterými pronikly, putují k oku pozorovatele. Prostřednictvím těchto fyzikálních vlastností vrstvením dosahuji odstínů, jež by nebylo možné namíchat.

Jak jsem již zmínil výše, barvy pohledem extrahuji z fotografické předlohy. Fotografie mi slouží podobně jako deníkový záznam. Evokuje atmosféru určité situace, zároveň je ale také vizuální předlohou již zapomenutého. Čerpáním z její vizuality však dochází k analogovému přepisu digitálního obrazu. Dalo by se říci, že se tímto úkonem opět vracím z virtuálního prostředí do “živého” stavu reálných věcí, kterým byl motiv před vyfotografováním. Celkově však dochází k dvojitému přepisu původního objektu, čímž se z daného motivu stává produkt (nejen) mého subjektivního vnímání, které se v obrazech zrcadlí.

Celkově je pro mě tento proces a následné míchání samotných barev značně meditativní a kontemplativní.¹² Pozorování mi zabírá násobky času stráveného samotnou malbou. Svůj přístup v malbě mohu označit za procesuální a tento způsob práce se projevuje v estetice samotných obrazů. Tematizování procesuality se však snažím vyhnout, jelikož by se tím odváděla pozornost od stěžejního tématu, kterým je abstraktní obraz vycházející z mnou vybrané skály.

Z formálního hlediska obrazy vytvářím komponováním barevných skvrn. S budováním abstraktních obrazů jsem si uvědomil přímý vliv graffiti na můj styl malby. Graffiti jsem se

¹⁰ Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha: Triáda, 2001, s. 25, ISBN 80-86138-35-6.

¹¹ Ibidem, s. 32.

¹² Kontemplativní nazírání nakonec vychází ze zdlouhavého procesu vzniku děl, jenž je konkrétně v českém umění poměrně silně zakořeněný. (Srov. Barbora Ropková, *Propustné hranice malby*, in: Petr Vaňous (ed.), *SPECTRUM*, Praha: BiggBoss, 2020, s. 24. ISBN 978-80-907383-8-6).

dříve aktivně věnoval a následně jsem s ním přestal, abych se mohl plně věnovat malování obrazů. Později jsem téma graffiti využíval jako zdroj inspirace k malování tradičnějších obrazů odkazujících spíše k zátíši, než k tematizování graffiti samotného.¹³ Nyní si však uvědomuji, jak se v mé malbě přirozeně objevují přístupy, jež mě v graffiti zajímaly. Jedná se hlavně o prolínání vrstev v ploše malby a komponování různých barev a tvarů. Narozdíl od rychlého graffiti je však malba značně kontemplativnější.

KONTEXTUALIZACE PRÁCE

Abstraktní malířství má za sebou již stoletý vývoj, přičemž od 80. let 20. stol. bylo převážně na Západě považováno za jedinou možnou formu pokračování malby¹⁴ – i přes celkový odklon od malby objevující se již od 60. let. Tyto tendence vycházely z dojmu, že stará média vážnou oproti novým progresivním médiím a nestačí požadavkům a rapidnímu zrychlování naší společnosti. Predikce abstrakce jako jediné malířské formy se naštěstí nevyplnila, a malba navíc prokázala svoji schopnost nabídnout nové cesty vyjádření a tímto způsobem se přizpůsobit stále se měnící situaci.¹⁵

V dnešní době můžeme v abstraktní malbě sledovat různé tendence. Když se podíváme na českou scénu, najdeme zde hned několik autorů zabývajících se abstrakcí s referenčním vztahem k realitě. Tento přístup lze dále zevrubně rozdělit na dva proudy. Jedním jsou autoři budující primárně abstraktní obrazy a využívající při tom figurativních neboli zobrazivých prvků. Druhým proudem jsou malíři vycházející primárně z reálných motivů, které ve svých dílech abstrahují. Z autorů, které lze částečně zařadit do druhého proudu, mě zajímá zejména Tomáš Predka. Ačkoli ve svých obrazech pracuje s výrazným gestem, svojí precizní technikou dosahuje tak čistého a hladkého vzhledu, až jeho malby působí vzhledem počítačové grafiky. Paradoxně s touto sférou ale nemají společného více než ovlivnění vrstevnatou realitou virtuálna. V porovnání s mou vlastní tvorbou tak dochází k opačnému efektu, kdy čerpám z digitálního obrazu a vyjadřuji se zřetelnou štetcovou malbou, která nese pro mě důležitou strukturu.

Dalším příkladem může být Lukáš Karbus, jehož obrazy jsou oproti Predkovým výrazně figurativnější. Díky Karbusově rukopisu nicméně dochází k abstrahování krajiny do jakoby krystalických struktur. Tento možný odkaz ke geologii, potažmo formování krajiny, podtrhuje navíc vrstevnatost jeho pestrobarevné akvarelové malby. Ačkoli se jedná o moji interpretaci, obecně je mi jeho přístup velmi sympatický.

Když se zabývám malbou s odkazem na reálnou skálu, nemohu nezmínit Adama Kašpara. Ačkoli je naše tvorba neporovnatelná, mohla by vedle sebe fungovat jako ukázka dvou přístupů. Přístupů autorů se silným vztahem k poutnictví a geologii, kteří malují na základě osobního pozorování. Rozdíl je však ve snaze o objektivní zobrazení v jednom případě a o subjektivní ve druhém.

¹³ Kterému se přímo věnují etablovaní umělci z okruhu Pasty Onera, Pointa, Maskera, Skarfa či Trona a ve svém díle graffiti spíše mechanicky přenášejí ze zdi na plátno. (Srov. Markéta Žáčková, *Jan Svatoš, Black Series* (text výst.), Strom Art Gallery v Brně 2019).

¹⁴ Barbora Ropková, *Propustné hranice malby*, in: Petr Vaňous (ed.), *SPECTRUM*, Praha: BiggBoss, 2020, s. 26. ISBN 978-80-907383-8-6.

¹⁵ Viz Ropková (pozn. 14), s. 23.

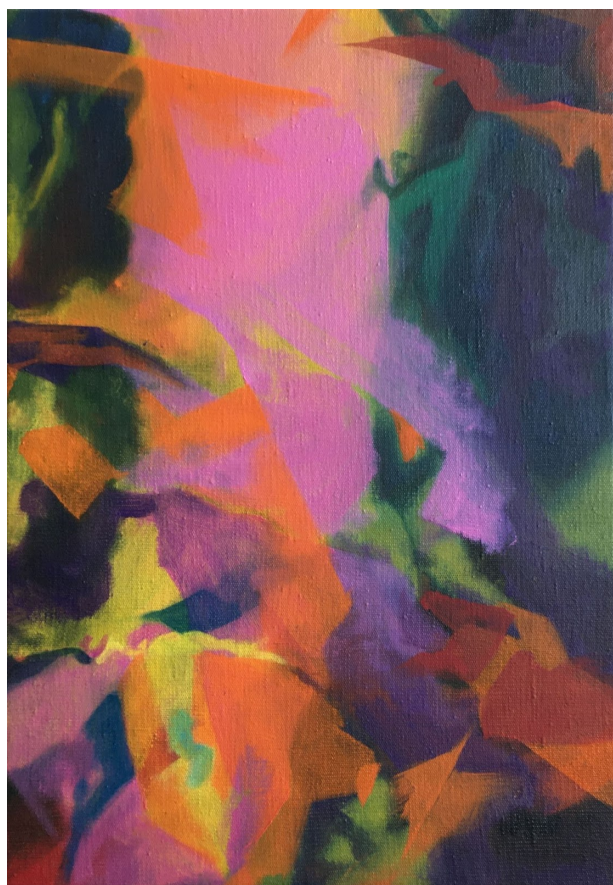
Pro své subjektivní až intimní vnímání přírody, zejména Země a skal, je známý Miloš Šejn. Ať se jedná o jeho performance, současnou malířskou tvorbu, nebo rané performativní akce ve skalách, se kterými se snažil spojit v jednu bytost,¹⁶ stále jde primárně o tematizování kontaktu a o sdílení, potažmo reprodukování subjektivního prožitku.

Jiní autoři se naopak zaměřují na zprostředkování silného vjemu divákovi. Malíř Pieter Vermeersch vytváří site-specific instalace, které se samotné stávají obrazem. Kombinací barevných nástěnných gradientů s vlastními monochromními malbami dochází ke kontrastní hře se světlem. Dalších kontrastů potom dosahuje ve svých dílech, kde kombinuje svoji dokonale hladkou malbu s estetikou řezaného mramoru, ať už se jedná o pravé leštěné desky, nebo jen reprodukce. Dalšími autory, pracujícími zároveň s fyzikálními zákony, jsou Olafur Eliasson a jeho impozantní site-specific projekty, nebo již zmíněný Finnbogi Pétursson.

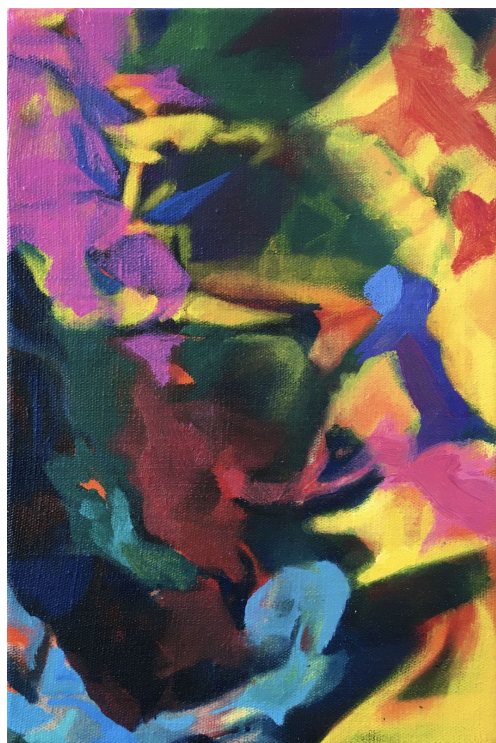
¹⁶ Interpretace: Miloš Šejn, poznámka k akci z roku 1976, napsána počátkem 90. let, in: Ladislav Kesner, *MILOŠ ŠEJN / BÝTI KRAJINOU / BEING LANDSCAPE*, Řevnice: Arbor vitae, Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2010, s. 10, ISBN 978-80-87164-31-0.

* Pozn.: necitované texty psané kurzívou jsou mé tematické vložené úvahy

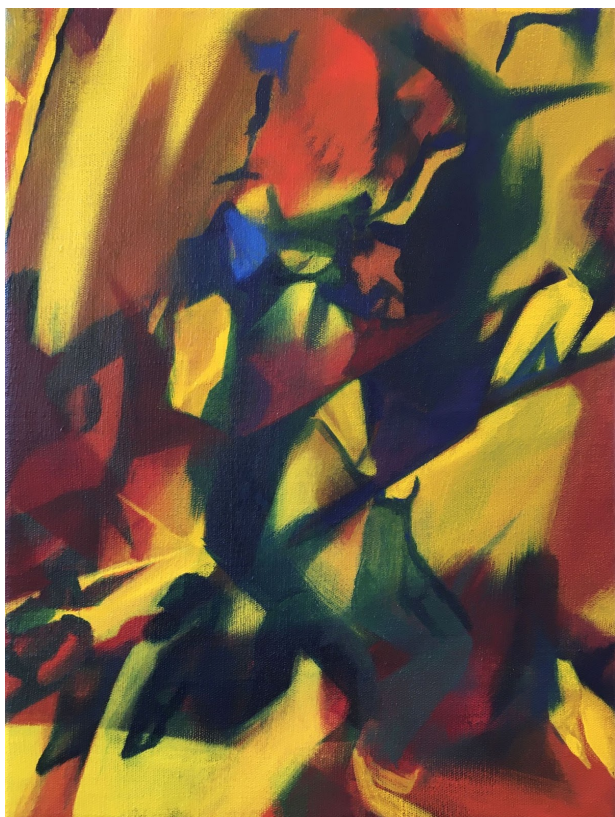
OBRAZOVÁ ČÁST



Portrét skály, olej na plátně, 50×35 cm, 2020



Bez názvu, olej na plátně, 25×17 cm, 2020



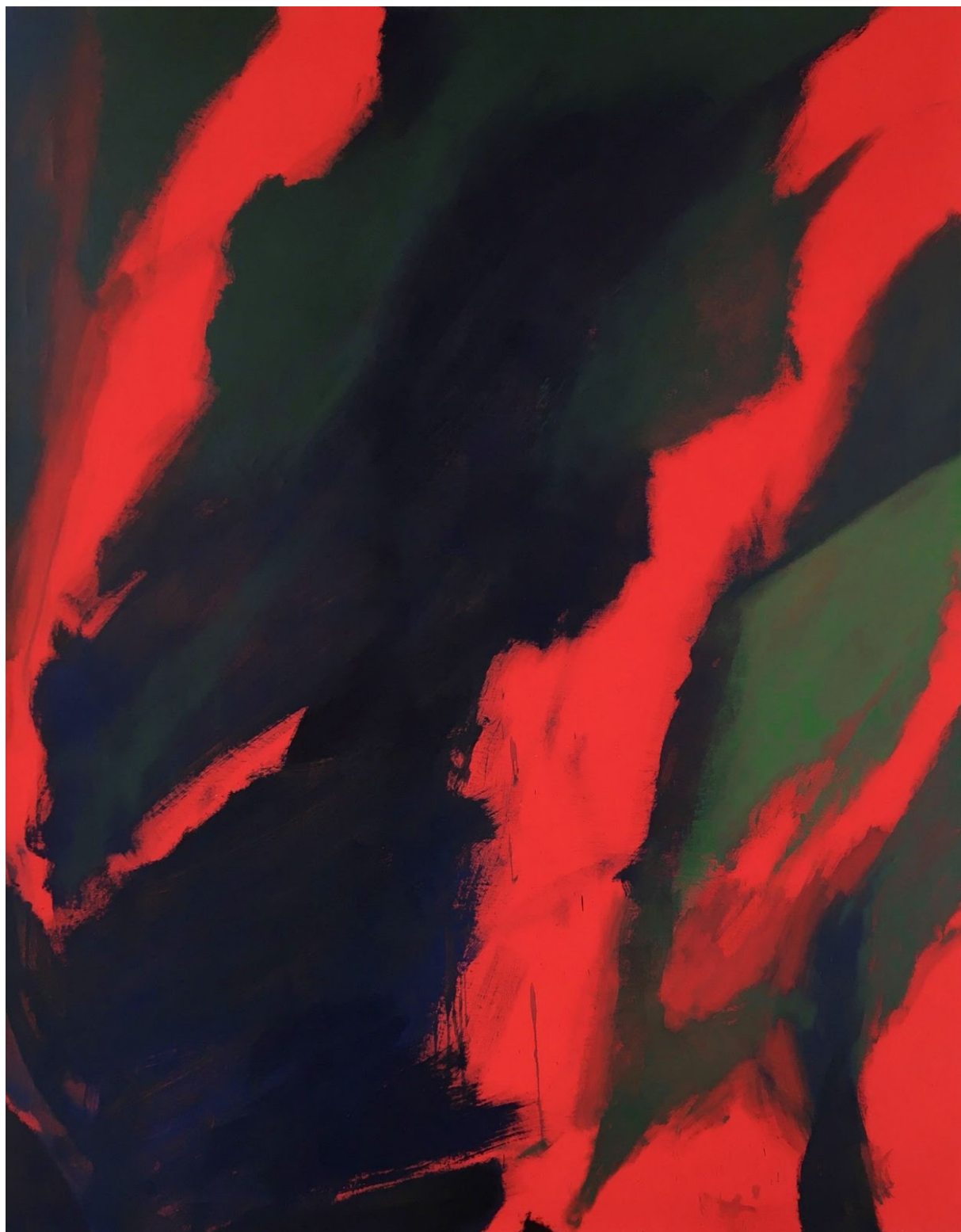
Bez názvu, olej na plátně, 40×30 cm, 2020



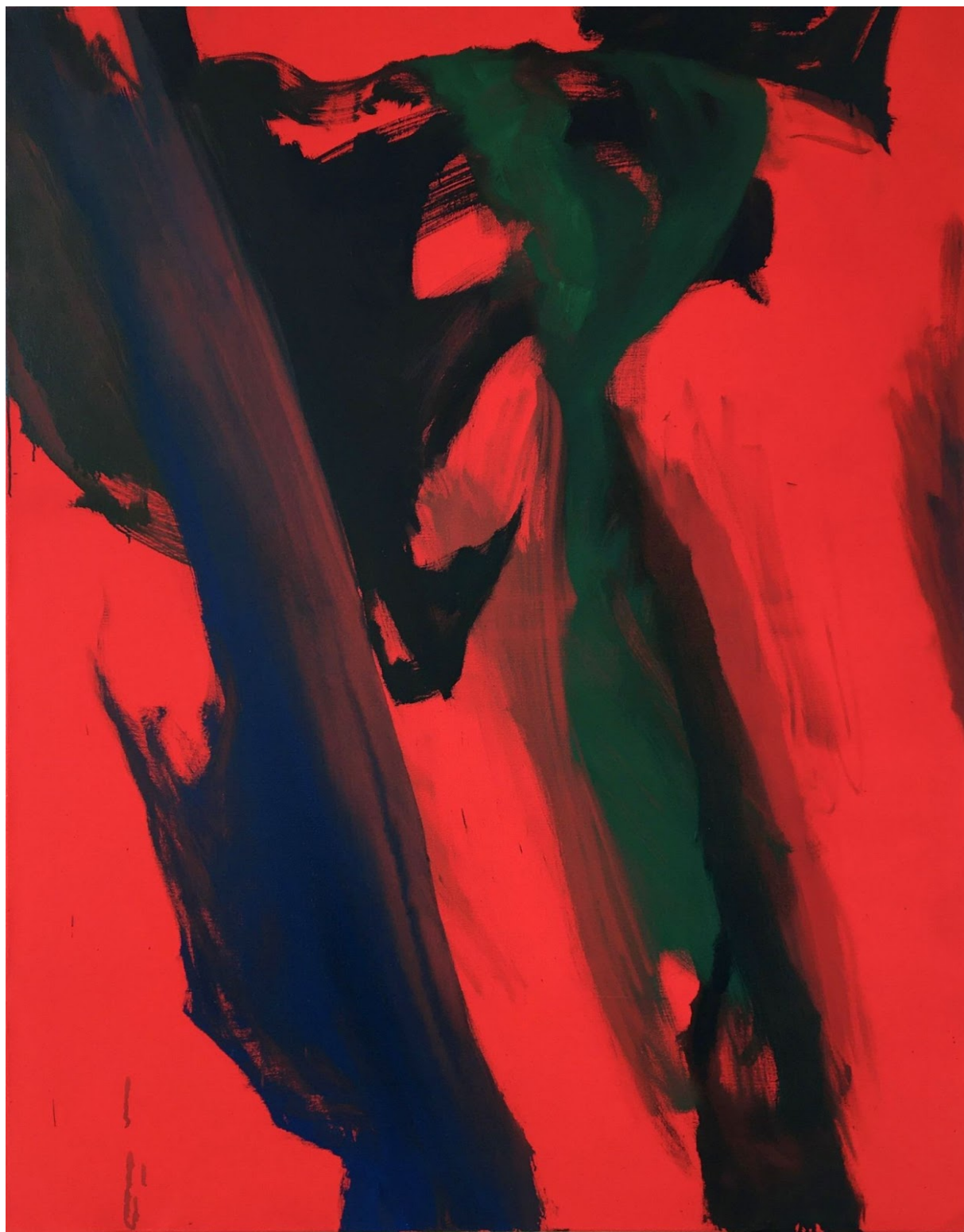
Trhlina, tempera a olej na plátně, 35×30 cm, 2020



Hloubka povrchu, tempera a olej na plátně, 120×90 cm, 2020



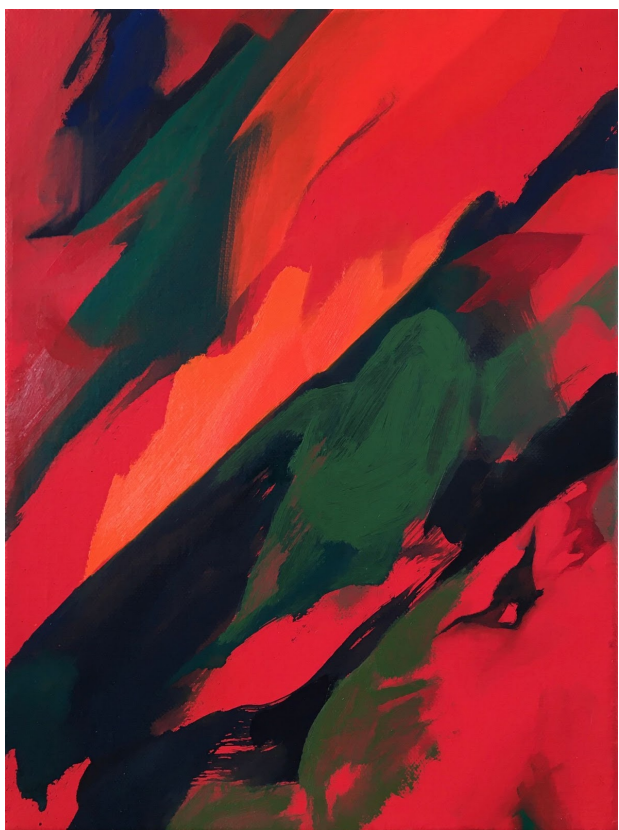
Skála z ohně, tempera a olej na plátně, 140×110 cm, 2020



Náhlá změna, tempera a olej na plátně, 140×110 cm, 2020



Kompozice ohně, olej na plátně, 40×30 cm, 2021



Bez názvu, tempera a olej na plátně, 40×30 cm, 2021



Bez názvu, tempera a olej na plátně, 120×90 cm, 2021